

LA GÉNESIS DEL MONSTRUO EN *ESTRELLA DISTANTE*

The monster genesis in Estrella distante

KARIM BENMILOUD

UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY – MONTPELLIER 3

INSTITUT UNIVERSITAIRE DE FRANCE

kbenmil@club.fr

Resumen: En este artículo estudiamos cómo se gesta, en la novela *Estrella distante*, no sólo el Mal absoluto, sino la figura del monstruo encarnado en el personaje Alberto Ruiz-Tagle, alias Carlos Wieder. Luego de una incursión en la temática del doble, y basándonos en determinados casos en detalles del discurso narrativo, mostramos cómo el texto propone el nacimiento del monstruo y la configuración del personaje central como “Anticristo”. Para ello se establecen nexos intertextuales con la película de Polanski, *Rosemary’s Baby*, y la resonancia de los ecos de *La resistible ascensión de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht.

Palabras clave: mal, monstruo, anticristo, Polanski, Brecht

Abstract: In this paper we study, in the novel *Estrella distante*, not only the development of Absolute evil, but also the figure of the monster characterized by Alberto Ruiz-Tagle, alias Carlos Wieder. After an entrance into the theme of the double, and in some cases based on narrative details, we show how the text proposes the birth of the monster and the configuration of the central character as the “Antichrist”, establishing intertextual connections with Polanski’s film, *Rosemary’s Baby*, and the resonance of the echoes of *La resistible ascensión de Arturo Ui*, of Bertolt Brecht.

Keywords: evil, monster, antichrist, Polanski, Brecht

Estrella distante, publicada en 1996 por Roberto Bolaño, es una de las primeras novelas del autor chileno sobre el Mal, una de esas indagaciones a la vez breves e intensas que dejan al lector a la vez mareado (por la crueldad de los acontecimientos referidos) y regocijado (por la fantasía y el humor negro que se despliegan a lo largo de las 157 páginas de las que consta el breve volumen). Como lo sugiere un misterioso personaje encontrado por Bibiano, y que sólo aparece al final de la obra, Graham Greenwood (tal vez un doble oscuro del famoso escritor británico Graham Greene, autor de *El tercer hombre*), la lectura que nos proponemos hacer se centrará en detalles minúsculos y en ínfimas señales presentes en la novela:

El tipo se llamaba Graham Greenwood y creía, a la manera norteamericana, decidida y militante, en la existencia del mal, el mal absoluto. En su particular teología el infierno era un entramado o una cadena de casualidades. [...] La casa del diablo, decía, era la Ventura, la Suerte. [...] Para luchar contra el mal recomendaba el aprendizaje de la lectura, una lectura que comprendía los números, los colores, las señales y la disposición de los objetos minúsculos, los programas televisivos nocturnos o matutinos, las películas olvidadas. (Bolaño, 1996: 110-111)

Nuestro hilo conductor consistirá en estudiar cómo *se gesta*, en el cuerpo de la novela, no sólo el Mal absoluto, sino la figura del monstruo que encarna Alberto Ruiz-Tagle, alias Carlos Wieder, a raíz del Golpe de Estado Militar del general Augusto Pinochet el 11 de septiembre de 1973. Las palabras del mismo Roberto Bolaño lo corroboran: “En *Estrella distante*, intento una aproximación, muy modesta, al mal absoluto” (*Bolaño por Bolaño*).

Como bien lo han mostrado varios críticos, entre los cuales Celina Manzoni, en su famoso artículo “Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*” (2002), la novela es, primero que nada, una novela del doble o de la repetición: a la vez reescritura y ampliación de “Ramírez Hoffman el infame” (el relato que cierra *La literatura nazi en América*, también de 1996) y presunta novela escrita *a cuatro manos*, entre Arturo B. y un supuesto R. B., autor-narrador-personaje (tal vez simple amanuense) que se confundiría —sólo es una posibilidad— con Roberto Bolaño.

Pero *Estrella distante* es también una novela en que los dobles abundan y se multiplican vertiginosamente: “En ella [la obra narrativa de Bolaño], una serie abierta de siameses, gemelos y dobles compromete no sólo a los personajes de las ficciones sino además a las propias novelas o cuentos” (Gamboa Cárdenas, 2008: 211).¹ Para retomar la clasificación o la

¹ Sobre la función de los dobles en *Nocturno de Chile* (2000), léase por ejemplo nuestro artículo: “El señor Odeim y el señor Oido en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño” (Benmiloud, 2010).

taxonomía propuesta por Pierre Jourde y Paolo Tortonese en *Visages du double, un thème littéraire*, habría que distinguir a los dobles *externos* de los dobles *internos*. Entre los dobles externos, están las *gemelas* Verónica y Angélica Garmendia (“gemelas monocigóticas y estrellas indiscutibles del taller de poesía”, 1996: 15); los dos poetas jóvenes Bibiano O’Ryan y el narrador; los dos líderes de los dos talleres de Concepción, Juan Stein y Diego Soto;² Juan Stein y su doble o *sosías* Juan Stein (el otro Juan Stein), etc. De esta larga serie de dobles, se derivan varios comentarios y acotaciones del narrador, no sólo sobre parentescos físicos e intelectuales, o sobre hermandad y compañerismo, sino también sobre todo tipo de rivalidades y enemistades (amorosas, poéticas o, por supuesto, políticas y éticas). De allí que el dúo poético conformado a distancia por Stein y Soto ejemplifique a la vez la hermandad poética (“Stein y Soto eran lo que entonces se llamaba, y supongo que aún se sigue llamando, amigos del alma”, Bolaño, 1996: 20) y simultáneamente la rivalidad (“[...] Diego Soto, el gran amigo y rival de Juan Stein”, 1996: 74). Lo mismo se da con las hermanas Garmendia: “Verónica y Angélica Garmendia, tan iguales algunos días que era imposible distinguirlas y tan diferentes otros días (pero sobre todo *otras* noches) que parecían mutuamente dos desconocidas cuando no dos enemigas” (1996: 15).

Entre los dobles internos, mencionemos a Williams Carlos Williams; Juan Stein “vestido mitad como militar y mitad como profesor de una universidad de verano” (66); Lorenzo, Lorenza, “la acróbata ermitaña”, también conocida como Petra (83); o claro está, el héroe maléfico del relato, Alberto Ruiz-Tagle y Carlos Wieder, cara y cruz de una misma moneda.³ Ambas configuraciones, es decir tanto los dobles externos como los dobles internos, despiertan a la vez la turbia fascinación y la sombría angustia del lector de la novela, especialmente en el caso de Ruiz-Tagle y Wieder, que apuntan a la dualidad inquietante (y tal vez a la escisión de personalidad) modelizada por Robert Louis Stevenson en su famoso *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886). Como lo subraya María Luisa Fischer, hablando de los relatos biográficos de Juan Stein, Diego Soto y Lorenzo, ésta es también la función original de los “tres magníficos relatos intercalados, historias de vidas que [...] se resuelven en cambios de identidad, en conversiones, renacimientos y muertes” (Fischer, 2008: 154). Y para mostrar hasta qué punto los dobles externos e internos tienden a entremezclarse y confundirse, citemos esta genial fórmula del narrador, que aclara en cierta forma los juegos analógicos complejos de los que se vale el mismo autor, Roberto Bolaño, para entretener los hilos de los destinos de sus respectivos personajes: “la historia de Petra [...] de alguna manera es a Soto lo que la historia del doble de Juan Stein es a nuestro Juan Stein” (1996: 81).

² “[...] lo vimos aparecer por el taller de poesía de Diego Soto, el otro taller puntero de la Universidad de Concepción, que rivalizaba digamos en la ética y en la estética con el taller de Juan Stein [...]”.

³ Véanse también esta alusión a los “heterónimos de Wieder” (p. 107).

Ahora bien, en clave burlona, por no decir claramente satírica, mencionemos estas series de parejas de dobles que son los *hermanos siameses*, a la vez dobles externos (son dos personas y dos cabezas distintas) y dobles internos (son un solo cuerpo), que constituyen los protagonistas de la pieza experimental apócrifa atribuida a Carlos Wieder en el capítulo 7 de la novela:

En una revista de teatro aparece una pequeña pieza en un acto firmada por un tal Octavio Pacheco del que nadie sabe nada. La pieza es singular en grado extremo: transcurre en un mundo de hermanos siameses en donde el sadismo y el masoquismo son juegos de niños. [...] Cada uno se dedica a martirizar a su siamés durante un tiempo [...] pasado el cual el martirizado se convierte en martirizador y viceversa. (Bolaño, 1996: 103-104)

Obviamente, es divertido recalcar que no sólo el argumento de la obra es a la vez cómico y estrafalario, sino también el mismo nombre del autor, Octavio Pacheco, que reúne y fusiona burlonamente a dos grandes poetas mexicanos, Octavio Paz y José Emilio Pacheco. Y lo que hace aquí Bolaño, al imaginarlos hermanos siameses reunidos en un solo cuerpo, martirizándose el uno al otro (y recíprocamente), es parodiar y carnavalizar, en términos inesperados y francamente cómicos, el tema de la crueldad y del horror de la dictadura militar de Pinochet, y en particular el tema de la tortura. Y la cuestión de la *reversibilidad* de los papeles verdugo/víctima (escenificada aquí en forma fantástica y cómica a la vez) nos permite recordar que antes de ser las *víctimas* de la represión de la dictadura pinochetista, los dos tertulianos, Bibiano y el narrador, fueron los *verdugos* de los poemas del joven Ruiz-Tagle: “[...] nos saludaba, nos sonreía, cuando leíamos poemas era discreto y mesurado en su apreciación crítica, jamás defendía sus textos de nuestros ataques (solíamos ser demoledores)” (Bolaño, 1996: 16).

En este sentido, el *alias* Octavio Pacheco (que es, como sabemos, otra identidad de Wieder después de su desaparición), y su obra teatral apócrifa sobre los hermanos siameses, propone una variación más, esta vez carnavalizada, sobre el tema de la doble personalidad, y ejemplifica en clave el misterio que permite que lleguen a convivir, inesperadamente, en una sola persona, el tímido contertuliano Alberto Ruiz-Tagle y el piloto torturador Carlos Wieder. Como recalca Jeremías Gamboa Cárdenas (sin aclarar la posible alusión malévola a los dos famosos poetas mexicanos), “Así, Octavio Pacheco es una proyección de Carlos Wieder pero también de Carlos Ramírez Hoffman, figura central de *La literatura nazi en América*” (Gamboa Cárdenas, 2008: 211).

Notemos de paso que la imagen de los hermanos siameses es más que recurrente bajo la pluma de Bolaño, que también confiesa lo siguiente en una entrevista publicada en *El Mercurio* el 2 de marzo de 2003, donde aclara la tensión genérica que se observa en toda su obra entre cuento y

novela: “Borges sabía, mejor que nadie, que la novela y el cuento son dos hermanos siameses. Uno grande y el otro pequeño, con cerebros distintos y almas separadas, pero unidos y probablemente compartiendo el mismo hígado o el mismo corazón [...]” (Braithwaite, 2006: 77-78).

Del nuevo mesías a la génesis del monstruo

Como en la justamente llamada *verónica* (del nombre de la santa, que según cuenta la leyenda, limpió la cara de Cristo que subía al Gólgota, y conservó en su pañuelo la huella de la cara), aparece ya, en las primeras páginas de la novela *Estrella distante*, y como en filigrana, el rostro del mesías del que se enamoró Verónica: “No lo sé, dijo Verónica [a Bibiano], pero estás blanco como el papel. Nunca olvidaré esas palabras, dice Bibiano en su carta: *pálido como una hoja de papel*. Y el rostro de Verónica Garmendia” (Bolaño, 1996: 20). Y precisamente en estas caras (la del narrador, la de Bibiano, la de las hermanas Garmendia) es donde se leerán después la estupefacción y el horror ante el desvelamiento de la verdadera identidad de Alberto Ruiz-Tagle.

Así, a raíz de dicha revelación (conocida por muy pocos), no en vano (re)escribe Carlos Wieder los primeros versículos del Génesis cuando su primera actuación de poesía aérea... en Concepción: “IN PRINCIPIO... CREAVIT DEUS... COELUM ET TERRAM” (1996: 36). O un poco después: “DIXITQUE DEUS... FIAT LUX ... ET FACTA EST LUX, leí con dificultad, o tal vez lo adiviné o lo imaginé o lo soñé” (37). Un extraño espectáculo en el que Norberto, uno de los presos del Centro La Peña, se vuelve por lo tanto “un infortunado profeta que asiste a la llegada del mesías largamente anunciado y temido” (39). Un Norberto que, estupefacto, afirma también “Era un Messerschmitt [...] y yo creo que venía del otro mundo” (40).

Por cierto, unas páginas antes, al afirmarse el carácter criminal de Alberto Ruiz-Tagle, que asesina a las hermanas Garmendia tan sólo unos cuantos días después del Golpe Militar, se refuta definitivamente el carácter mesiánico del piloto chileno: “Y nunca se encontrarán los cadáveres, o si, hay un cadáver, un solo cadáver que aparecerá años después en una fosa común, [...] como para probar que Carlos Wieder es un hombre y no un dios” (33).

Ahora bien, ¿cómo se gesta la siniestra figura del Monstruo en la novela? Primero, con evidente ironía, el autor juega con la toponimia chilena, para insistir en el proceso de concepción que preludia a la eclosión del monstruo Carlos Wieder, especialmente cuando se refugian las gemelas en su pueblo de origen: “Me dijeron que se iban, pero no al extranjero sino a Nacimiento, un pueblo a pocos kilómetros de Concepción, a la casa de sus padres” (27). O, para insistir en el juego de palabras, en la misma página, con ese típico humor bolañesco: “[...] pero se iban a Nacimiento porque Concepción se había vuelto imposible” (27).

De ahí la isotopía de la *engendración* y del nacer, que llega a sobredeterminar los primeros capítulos de la novela: “está a punto de nacer

la “nueva poesía chilena” en palabras de las hermanas Garmendia (30), o “éste es el renacimiento de la Blitzkrieg” en palabras de Norberto (38). La metáfora de la engendración se lee también después en el primer acto poético firmado por Carlos Wieder: “Pensé que giraba en el aire deslumbrado por la desesperación y que luego se estrellaría contra algún edificio o plaza de la ciudad. Pero acto seguido, como engendradas por el mismo cielo, en el cielo aparecieron las letras” (35). Así, no en vano nace en el cielo, en medio de nubes cambiantes, el avión que permitirá la hazaña: “El cielo, media hora antes absolutamente despejado, comenzaba a empujar algunos jirones de nubes hacia el este; las nubes, con formas semejantes a alfileres y cigarrillos, eran blanquinegras al principio [...]. Lentamente, por entre las nubes, apareció el avión” (34-35).⁴

Y si el avión, como *nacido* de las delgadas nubes, se vuelve el instrumento de la moderna hazaña artística del piloto-poeta, es también, a su vez, cascarón de nuez sobre el mar de los cielos, y vientre protector y matricial que pronto se desdobra:

Cuando regresó a Punta Arenas Wieder declaró que el mayor peligro había sido el silencio. [...] explicó que el silencio eran las olas del Cabo de Hornos estirando sus lenguas hacia el vientre del avión, olas como descomunales ballenas melvilleanas o como manos cortadas que intentaron tocarlo durante todo el trayecto, pero silenciosas, amordazadas, como si en aquellas latitudes el sonido fuera materia exclusiva de los hombres. (Bolaño, 1996: 54)

Y es de señalar que, simultáneamente, las nubes siguen fungiendo como vientre simbólico en el que se gesta la figura del héroe (que aún no le ha revelado su cara monstruosa al público). Es lo que se observa más tarde, para la gala aérea del barrio de Providencia, en Santiago de Chile:

Entonces el avión tomó altura y desapareció en la barriga de una inmensa nube gris que se desplazaba lentamente sobre la ciudad [...]. Wieder viajó por el interior de la nube como Jonás por el interior de la ballena. Durante algún rato los espectadores de la exhibición aérea esperaron su reaparición tonante. (Bolaño, 1996: 88)

Como en el episodio bíblico de Jonás y la ballena (Jon. 2, 1-10) —que sirve de matriz simbólica para el episodio de la Resurrección de Cristo en el Nuevo

⁴ Véase también: “*Mi madre y mi abuela lo adoraban (dice su condiscípulo), según ellas Wieder siempre parecía recién salido [¿recién nacido?] de un temporal, inerme, calado hasta los huesos por la lluvia, pero al mismo tiempo encantador*” (Bolaño, 1996: 44).

Testamento—⁵, la barriga de la enorme nube-ballena sugiere una muerte y un renacer, la *fragua* a la vez carnal y metálica de la que nacerá el Monstruo Wieder (no es de olvidar que, durante esta actuación, los versos giran todos —y anafóricamente— en torno a la potencia de la muerte, y el poema concluye con el verso “*La muerte es resurrección*”).⁶ De allí, otra vez, la frase que se lee un poco después, siempre en torno al tema de la gestación... de algo sobrecogedor y espantoso: “En el cielo se gestaba una tormenta eléctrica” (Bolaño, 1996: 90). Si lo que se gesta aquí es una *tormenta eléctrica* (¿como prefiguración de la tortura —o de los tormentos— que se hará mediante aparatos eléctricos?), se descubrirá pronto que lo que se esconde detrás de las hazañas de Wieder no es Dios, no es un Ángel, sino el mismo diablo, el demonio, o el Anticristo.

Carlos Wieder, el Anticristo

Poco a poco, conforme vamos descubriendo la verdadera personalidad de Carlos Wieder, aparece claramente su condición de ángel caído,⁷ o mejor dicho, incluso, de Anticristo. Según el amigo filólogo de Bibiano, Anselmo Sanjuán, “*Wider*, en antiguo alemán *Widar* o *Widari*, significa “contra”, “frente a”, a veces “para con”. Y lanzaba ejemplos al aire: *Widerchrist*, “anticristo” [...] *Widernatürlichkeit*, “monstruosidad” y “aberración” ” (50-51). En el posterior testimonio de la empleada mapuche de las hermanas Garmendia, Amalia Maluenda, se lee también lo siguiente: “Así, cuando habla de Wieder, el teniente parece ser muchas personas a la vez: un intruso, un enamorado, un guerrero, un demonio” (119). Asimismo, de la Gorda Posadas, se nos dice en las últimas páginas de la novela: “Había sido, contra su voluntad, la confidente del diablo, pero estaba viva” (147).

Es más, como ya lo ha subrayado la crítica, dos alusiones fundamentales a la película *El bebé de Rosemary* (1968) enmarcan la novela de Bolaño, y contribuyen a conformar un trasfondo satánico de lo más inquietante. Escribe Joaquín Manzi: “En apariencia inofensivas, estas dos referencias cinematográficas tienen en realidad un gran impacto textual puesto que, suspendidas entre el término inicial y final del texto, dejan que el

⁵ Como se sabe, Carlo Collodi (1826-1890), en su famoso cuento *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1881) reescribe este famoso episodio de Jonás y la ballena. Y no en vano concluye Roberto Bolaño su famoso discurso de Caracas por las frases siguientes: “En el canto de uno de esos grillos tal vez está la voz de don Rómulo, confundida, dichosamente confundida, en la noche venezolana, en la noche americana, en la noche de todos nosotros, los que duermen y los que no podemos dormir. Me siento como Pinocho” (octubre de 1999).

⁶ Véase especialmente el último verso: “Y después ya no tenía humo para escribir (desde hacía un rato el humo que escapaba del fuselaje daba la impresión, más que de escritura, de incendio, un incendio que se fundía con la lluvia) pero escribí: ‘La muerte es resurrección’ y los fieles que permanecían abajo no entendieron” (91).

⁷ “Según Bibiano, aquella era la descripción de un ángel. ¿Un ángel fieramente humano?, pregunté. No, huevón, respondió Bibiano, el ángel de nuestro infortunio” (55).

trasfondo satánico de la trama fílmica germine más allá de toda sospecha” (Manzi, 2004: 131-132). Como observa también Manzi, el título original de la película de Polanski, en inglés, *Rosemary’s Baby*, convoca fantasmáticamente las iniciales del mismo autor/narrador: R. B. Citemos a continuación la primera alusión a la película de Polanski en la novela:

Bibiano decía que se había sentido como Mia Farrow en *El bebé de Rosemary*, cuando va por primera vez, con John Cassavettes, a la casa de sus vecinos. Faltaba algo. En la casa de la película de Polanski lo que faltaba eran los cuadros, descolgados prudentemente para no espantar a Mia y a Cassavettes. En la casa de Ruiz-Tagle lo que faltaba era algo innombrable [...] como si el anfitrión hubiera amputado trozos de su vivienda. O como si ésta fuese un mecano que se adaptaba a las expectativas y particularidades de cada visitante. Esta sensación se acentuó cuando fue solo a la casa. (Bolaño, 1996: 17)

Como recalca Manzi: “La segunda [ocurrencia] retrotrae una pesadilla de R.B. a la [pesadilla] de Rosemary durante la noche en que su marido la penetra y fecunda. Esa noche comienza el engendramiento del niño monstruoso que da título a la película, aunque ésta no lo dé a ver en ningún momento, manteniendo así la duda acerca de su existencia real o imaginaria” (Manzi, 2004: 131). Así es cómo, añade el crítico, tanto en la película de Polanski, *Rosemary’s Baby*, como en la novela de Roberto Bolaño, *Estrella distante*, “las pesadillas adquieren una capacidad generativa monstruosa” (Manzi, 2004: 132).

De hecho, el (secreto) proceso de engendramiento que aparece en la película de Polanski es referido menos claramente en el título para Hispanoamérica (*El bebé de Rosemary*, simple traducción del inglés) que en el título para España, que no es otro que el muy sugestivo *La semilla del diablo*. Y, de hecho, las dos alusiones a *Rosemary’s baby*, ubicadas al principio y al final de la novela, sirven, en efecto, de semilla o de núcleo generador intertextual, a raíz del cual crecen las raíces del Mal en el cuerpo de la novela. Entre los demás puntos de contacto (o guiños de ojo) entre la novela de Bolaño y la película de Polanski, recalquemos el apellido de la pareja encarnada por Mia Farrow y John Cassavettes en *Rosemary’s baby*, o sea los Wood/house, al que alude tal vez secretamente el personaje de (Graham) Green/Wood que aparece al final de *Estrella distante*. (Recordemos que en otra novela posterior de Bolaño, *Nocturno de Chile*, también se lee una reescritura del inicio de otro filme de Roman Polanski, *The Fearless Vampire Killers* (1967), es decir en España *El baile de los vampiros*, y en América Latina *La danza de los vampiros*).

Entre los elementos que sobredeterminan la brujería y la latente presencia de Satán en la novela, citemos también “una [revista] (italiana) abiertamente [dedicada] a la adoración del diablo” (129). E incluso el insulto más común y corriente se vuelve pues de doble sentido, como al final, en

boca del narrador (en su duelo con el detective Abel Romero): “[...] cada día estoy más obsesionado con el cabrón de Wieder, dije” (133). Es inútil recordar que uno de los cuadros más famosos de Goya, de la serie de las pinturas negras, se titula precisamente *Aquelarre* o *El Gran Cabrón* (1820-1823, Museo Lázaro Galdiano).

Por fin, para reflexionar sobre la cuestión del Mal, y de su Origen, es imprescindible interrogar la figura de los padres, y especialmente del padre, en la novela⁸. En la trayectoria de Carlos Wieder, interrogar el origen del Mal es, sin lugar a dudas, interrogar la relación que él mantiene con su discreto padre, o sea su relación con el Orden, la Autoridad, la Ley y la Transgresión... Al respecto, el largo relato de la exposición fotográfica de Wieder, auspiciada por el padre, muestra de forma subterránea la *responsabilidad* del genitor en los desvaríos criminales de su hijo: “[...] Wieder empleó un tono jocoso y miró a su padre, a hizo un guiño con el ojo izquierdo y después con el ojo derecho. Como si de nuevo con doce años de edad le hiciera una señal secreta. El padre mostraba un rostro apacible y sonrió a su hijo” (93-94). De allí que no en vano el padre sea quien *rompa el encanto*:

El padre de Wieder rompió el encanto. Se abrió paso educadamente [...] y entró en el cuarto. Lo siguió el dueño del departamento [su hijo]. Casi de inmediato éste volvió a salir y se encaró con Wieder; por un momento pareció que iba a golpearlo, lo tenía cogido de las solapas, y luego le dio la espalda y marchó al living en busca de un trago. (Bolaño, 1996: 96)

Todo funciona como si toda la provocación transgresora que constituye la muestra fotográfica del piloto no fuera otra cosa para éste que una manera de entablar el diálogo con su propio Padre (que significativamente carece de nombre en la novela). Sobre el diálogo trunco entre padre e hijo, se lee también un poco después esta frase que da cuenta de la incomunicación entre ambos: “Carlos, qué ha pasado, dijo el padre de Wieder. Éste no le contestó” (101). Justo antes de que el padre renuncie a su función de padre (Autoridad y Ley), y absuelva simbólicamente a su hijo, en una clara demostración de debilidad culpable: “Su padre se le acercó con una lentitud exasperante, como si no se atreviera a hacer lo que iba a hacer, y finalmente lo abrazó” (101). En todo caso, la exposición fotográfica es claramente una escenificación paroxística mediante la cual el hijo pone a prueba el carácter incondicional del amor de su padre y/o —en realidad es lo mismo— parece buscar un castigo paterno (que, como vimos, no conseguirá jamás).

Y si del Origen y de la Génesis del Mal se trata, es imprescindible subrayar un vacío, una figura ausente de la novela. Es la de la propia madre de Wieder, es decir el vientre del que salió literalmente el Monstruo. De esta

⁸ En la novela, desfilan en efecto tanto los padres de las hermanas Garmendia (27) como los de Juan Stein (59), los Iván Cherniakovski (61), los de los amigos de Wieder (86), etc.

madre, y de este vientre, no sabremos nada: es la gran incógnita de la novela.

Epílogo: *La resistible ascensión de Carlos Wieder*

Para este último apartado, concluiremos primero con el narrador (que, al principio del capítulo 9, se parece más bien a un locutor radiofónico): “Ésta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos” (138). En su famosa obra teatral de 1941 escrita en Helsinki, *La resistible ascensión de Arturo Ui* (*Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*), y estrenada en 1958, el dramaturgo alemán Bertolt Brecht retrata a un mafioso ficticio del Chicago de la década del treinta y describe sus intentos de controlar el negocio de la protección mediante la extorsión de la venta de coliflor, a través de la eliminación despiadada de todos sus rivales. (Aquí parece que Brecht es el que imita el tono paródico de ciertos textos de Bolaño). Todos los protagonistas de la llegada al poder de Hitler en Alemania aparecen en el texto de Brecht bajo nombres en clave, muchos de ellos evidentes o transparentes: Dogsborough es Paul von Hidenbourg, Ernesto Roma es Ernst Röhm, Emanuele Giri es Hermann Göring, Arturo Ui es Adolf Hitler, etc.

Alegoría satírica del ascenso al poder de Adolf Hitler (en la obra, referido como Arturo Ui), la obra teatral de Brecht oscila entre distintos códigos dramáticos, entre los cuales la tragedia shakesperiana (*Ricardo III*)⁹ y la farsa histórica. En efecto, el trabajo de Brecht consiste a “reducir” los personajes históricos que nos son demasiado cercanos (y que al mismo tiempo nos impresionan por su estatura) para hacerlos más comunes, y tiende, incluso para los más negativos, a devolverles sus simples dimensiones humanas (Dort, 1972: 119-120). De hecho, según Bernard Dort, y para ser exactos, no los parodia, sino que los pone en ridículo, ya que, en palabras de Brecht, “hay que aplastar a los grandes criminales políticos, y aplastarlos bajo el peso de lo ridículo. En efecto, no son grandes criminales políticos, sino los autores de grandes crímenes políticos, lo que es muy distinto” (Dort, 1972: 120). Hay sin embargo una gran diferencia entre el tratamiento de los “malos” que se observa en Brecht y el que propone Bolaño: en Bolaño, en efecto, se observa una fascinación por el Mal —de la que da cuenta toda su obra— que no se encuentra en Brecht.

El parentesco que esbozamos con la obra de Brecht no es nada casual: ya en 1976, en el primer *Manifiesto* del Movimiento Infrarrealista titulado “Déjenlo todo nuevamente”, y entre varias alusiones a Rimbaud, Kurt Schwitters, el Bosco, Carlos Drummond de Andrade, y el surrealismo, se

⁹ “Brecht opère une autre transformation: il prête aux personnages historiques ainsi ‘traités’ un langage de héros shakespeariens, ce mélange de vers et de prose, ces formes métriques ‘nobles’ de la traduction allemande de Shakespeare par Schlegel, et il demande que sa pièce soit représentée dans le *grand style*, de préférence avec des réminiscences bien reconnaissables du théâtre élisabéthain” (Dort, 1972: 120).

leía significativamente lo siguiente: “Nuevas formas, raras formas, como decía entre curioso y risueño el viejo Bertolt” (Bolaño, 1976).

Ahora bien, en su famoso epílogo de *La resistible ascensión de Arturo Ui*, Bertolt Brecht aclara los fines didácticos de la obra teatral, y escribe, en la traducción al francés que se suele citar: “*Vous, apprenez à voir, plutôt que de rester les yeux ronds... Le ventre est encore fécond, d'où a surgi la bête immonde*”. O sea, en una de las traducciones al español (más versiones, más o menos apócrifas y muchas veces algo reescritas, se encuentran fácilmente en la red): “Aún es fecundo el vientre que engendró la bestia inmunda”. Huelga decir que no lo desmiente el Roberto Bolaño polanskiano de *Estrella distante*.

BIBLIOGRAFÍA

- BENMILOUD, Karim; ESTEVE, Raphaël (2007), *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.
- BENMILOUD, Karim (2010), “El señor Odeim y el señor Oido en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”, en *Aisthesis (Revista Chilena de Investigaciones Estéticas)*, n.º 48, Santiago de Chile, pp. 229-243.
- BOLAÑO, Roberto (1976), “Dejénlo todo nuevamente. Primer manifiesto infrarrealista”. Consultado el 10 de mayo de 2013 en <http://manifiestos.infrarrealismo.com/primermanifiesto.html>.
- ____ (1996), *Estrella distante*. Barcelona, Anagrama.
- BRAITHWAITE, Andrés (2006), *Bolaño por sí mismo (entrevistas escogidas)*. Santiago de Chile, Universidad Diego Portales.
- BRECHT, Bertolt (1986), *La resistible ascensión de Arturo Ui*. Madrid, Júcar.
- DORT, Bernard (1972), *Lecture de Brecht*. París, Le Seuil.
- FISCHER, María Luisa (2008), “La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”, en PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN PATRIAU, Gustavo, *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya, pp. 145-162.
- GAMBOA CÁRDENAS, Jeremías (2008), “¿Siameses o dobles? Vanguardia y postmodernismo en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”, en PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN PATRIAU, Gustavo, *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya, pp. 211-236.
- JOURDE, Pierre; TORTONESE, Paolo (1996), *Visages du double, un thème littéraire*. París, Nathan Université.
- MANZI, Joaquin (2004), “Mirando caer otra *Estrella distante*”, en *Caravelle*, n.º 82, Toulouse, pp. 125-141.